



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

17 | 2004

Formes musicales

En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003)

Les origines et l'évolution de l'ethnomusicologie en Italie

Marcello Sorce Keller



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/469>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 297-314

ISBN : 2-8257-0910-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Marcello Sorce Keller, « En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/469>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003)

Les origines et l'évolution de l'ethnomusicologie en Italie

Marcello Sorce Keller

- 1 Avec la disparition de Diego Carpitella en 1990 et, en février 2003, celle de Roberto Leydi à l'âge de 75 ans, le premier grand chapitre de l'ethnomusicologie italienne, dans ce qu'elle a de plus spécifiquement national, est définitivement clos.
- 2 On comprend aisément pourquoi le décès de Roberto Leydi acquiert cette signification si l'on se souvient que, dans l'Italie du XIX^e siècle, l'étude de la musique et du chant traditionnels ne revêtaient pas la même importance et ne suivent pas le même rythme que dans les autres pays européens (Sorce-Keller 2003). En effet, le mouvement idéologique et politique qui va animer le Risorgimento italien et conduire à l'unification nationale ne voit pas dans ce qu'on appelait jadis le « folklore musical » un facteur susceptible de contribuer à l'unité du pays. Les styles de la musique traditionnelle diffèrent trop entre eux du Nord au Sud et jusqu'aux îles. En revanche, la langue de Dante, de Pétrarque et de Boccace, pratiquée jadis par tout homme cultivé indépendamment de son dialecte natal, servait très bien cet objectif. En conséquence, au XIX^e siècle, seuls quelques rares savants italiens, la plupart d'entre eux en amateur, collectent sur le terrain des poèmes et des chants traditionnels, le plus souvent dans leur région d'origine. L'un des plus célèbres fut Costantino Nigra (1828-1907) (cf. Nigra 1957).
- 3 Au XX^e siècle, une fois l'unité politique de la Péninsule réalisée, de nombreux chercheurs (y compris des musiciens professionnels) se mettent à étudier le patrimoine musical des diverses régions de manière plus systématique. Parmi eux figurent Alberto Favara (1863-1923), Marco Giulio Fara (1880-1949), Francesco Balilla Pratella (1880-1955), Cesare Caravaglios (1893-1937), ainsi que Giorgio Nataletti (1907-1972) qui, en 1948, fonda à Rome le Centro Nazionale per gli Studi di Musica Popolare. C'est grâce aux travaux de ces chercheurs qu'émerge en Italie, sinon l'ethnomusicologie au sens moderne (la « musicologie comparée », comme on dit à l'époque, est peu suivie dans le Sud de l'Europe), du moins l'étude des traditions musicales de transmission orale de la Péninsule, dans la voie tracée quelques années auparavant en France, notamment par Jean-Baptiste

Weckerlin (1821-1910), Julien Tiersot (1857-1936), Josef Canteloube (1879-1957) et bien d'autres encore².

Fig. 1: Roberto Leydi, vers 1985



- ⁴ L'ethnomusicologie à proprement parler fait son apparition en Italie au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, grâce à deux jeunes chercheurs qui entreprennent des recherches d'envergure et véritablement novatrices. Il s'agit, bien sûr, de Diego Carpitella (1924-1990)³ et de Roberto Leydi (1928-2003), deux personnalités fort différentes du point de vue de leur talent, de leur *forma mentis*, de leur horizon culturel et de leur aptitude à communiquer. Avec Alan Lomax, Diego Carpitella commença l'échantillonnage systématique du territoire italien. Pour sa part, Roberto Leydi, doté d'une extraordinaire capacité de s'attirer le concours de nombreux jeunes chercheurs, contribua de manière significative à faire de l'Italie l'un des territoires les mieux documentés du point de vue de ses traditions musicales⁴. Grâce à lui, l'Italie a vite rattrapé le retard avec lequel elle s'était lancée dans l'étude de cet aspect de la culture nationale. En disant qu'avec Carpitella et Leydi, l'ethnomusicologie italienne prend véritablement son essor, je voudrais souligner que l'horizon musical de l'un comme de l'autre ne se limite pas à l'Italie: tous deux nous ont légué une approche des phénomènes musicaux qui s'inspire largement de la pensée anthropologique tant européenne qu'anglo-américaine. C'est dans ce sens que Carpitella et Leydi, plus que de simples spécialistes du « folklore national », s'imposent comme de véritables ethnomusicologues. Ce constat est d'autant plus pertinent qu'il s'agit d'une première en Italie: même à l'époque coloniale (s'étendant de la guerre de Libye de 1911 à la fin des colonies d'Abyssinie et d'Erythrée durant les deux décennies de la dictature fasciste), les chercheurs italiens s'intéressant au folklore musical ne se laissent pas tenter par l'étude des cultures africaines⁵. Le colonialisme français et anglais avait favorisé la naissance de l'ethnologie et de l'anthropologie, y compris celles de la musique, contrairement à l'expérience coloniale de l'Italie qui

n'obtint pas le même résultat. C'est donc seulement avec Carpitella et Leydi que la culture musicale italienne commence à s'ouvrir au monde extra-européen. Les chercheurs actuels, parmi lesquels de nombreux anciens étudiants de l'un ou de l'autre, continuent tout naturellement dans même voie: ils étudient leur propre pays, certes, mais il ne le font pas exclusivement, et ce d'une façon plus marquée encore que leurs deux précurseurs. Car malgré la diversité de leurs intérêts, ceux-ci publient principalement au sujet de leur territoire national qui, de leur vivant, reste encore largement à explorer.

- 5 Pour retracer et évaluer l'apport de Roberto Leydi, il convient de le considérer en fonction du contexte historique que je viens d'esquisser. Or, celui-ci ne suffit pas à expliquer pourquoi Leydi est devenu nettement plus célèbre dans son pays que d'autres spécialistes en musicologie, en ethnomusicologie ou encore en anthropologie sociale et culturelle. A mon sens, aucun autre ethnomusicologue n'a atteint dans son propre pays un degré de notoriété tel que celui dont jouissait Leydi en Italie. On le lisait dans les revues et dans les journaux, on l'entendait à la radio et à la télévision. Grâce à cette présence, même le commun des mortels pouvait se faire une idée de l'ethnomusicologie, laquelle correspondait d'ailleurs largement aux activités et aux sujets dont Leydi aimait parler et par lesquels il savait divertir même le grand public.
- 6 Cette particularité du « cas Leydi » s'explique aisément: si, déjà en 1973, Roberto Leydi devient bel et bien professeur à l'Université de Bologne, on aurait tort de le cantonner à ce rôle. En réalité, Leydi parvient à l'étude de la musique traditionnelle à la suite d'une longue série d'expériences, à commencer par le journalisme. Encore très jeune, il devient critique musical et chroniqueur tant au quotidien *Avanti* qu'à l'hebdomadaire *L'Europeo*, tous deux basés à Milan où Leydi vint s'installer depuis sa ville natale d'Ivrea, dans le Piémont. A l'époque, la ville de Milan connaît un extraordinaire dynamisme, traversée qu'elle est par un souffle de renouveau culturel animé par le désir de dépasser l'horizon borné de deux décennies de régime fasciste, donc de rattraper le temps perdu. En outre, Milan donne à l'Italie la cadence de la reprise économique, tout en renouant culturellement avec l'Europe.
- 7 En 1947, portés par ce désir de renouveau culturel, Giorgio Strehler et Paolo Grassi fondent dans la capitale lombarde le Piccolo Teatro di Milano, qui se fera rapidement connaître sur le plan international. Grâce à son amitié avec Giorgio Strehler, Roberto Leydi collabore au Piccolo Teatro à titre de consultant musical pour les mises en scène de l'œuvre de Bertold Brecht. En 1955, toujours à Milan, est fondé le *Studio di Fonologia* de la Radiotelevisione Italiana (RAI), qui fonctionnera jusqu'en 1984-85. Créé initialement pour faciliter la sonorisation des programmes radiophoniques, le studio devient rapidement, grâce à la collaboration de Luciano Berio, Bruno Maderna, Umberto Eco et Roberto Leydi, le centre de la musique électronique en Italie⁶. C'est ainsi que le nom de Leydi figure sur les premières productions qui en sortiront: il est notamment l'auteur des paroles de *Mimusique n. 2* sur une musique de Luciano Berio (1955), et de *Ritratto di città* sur une musique de Bruno Maderna (1955), cette dernière représentant la première œuvre italienne de musique électronique et concrète. En outre, avec Maderna – qui est arrangeur et chef d'orchestre –, Leydi se charge de l'édition de deux disques 33 tours avec des chansons de Kurt Weill interprétées par Laura Betti.
- 8 A ce stade, Leydi intervient sur plusieurs fronts dans le monde du spectacle. Il s'occupe, entre autres, de « cabaret », genre qu'il contribue à renouveler en fournissant des répliques et des idées de toutes sortes aux chanteuses Milly et Milva, à l'auteur-chanteur Enzo Jannacci (trois noms célèbres en Italie), ou encore au pianiste et compositeur Gino

Negri. Ce ne sont là que quelques vedettes italiennes de la chanson et du spectacle qui, par leur rencontre avec Roberto Leydi au cours de leur carrière, vont trouver en lui une source d'inspiration servant à réorienter leur art, souvent hors des sentiers battus. Après avoir été actif à divers titres et dans divers secteurs du monde du spectacle, Leydi assure pendant quelque temps la direction de l'école du Piccolo Teatro di Milano. On en conviendra: bien avant d'être chercheur et professeur d'université, Roberto Leydi réussit une carrière formidable grâce à laquelle il aura un impact sur la vie culturelle de l'Italie de l'après-guerre, acquérant par là même le genre de célébrité que seul le monde du spectacle peut conférer.

- 9 Ayant évoqué ses activités de journaliste, de parolier de musique expérimentale, de collaborateur dans les domaines du théâtre et de la chanson, il me faut maintenant signaler une autre facette de Roberto Leydi, laquelle est à l'origine même de son entrée dans le champ de la recherche ethnomusicologique. A ce propos, rappelons que l'Italie des années 1960 subit une transformation radicale, à maints égards douloureuse et traumatisante. Jadis un pays rural et agricole, elle s'industrialise rapidement – d'où une migration interne massive allant du Sud, pauvre et à prédominance agricole, vers les villes du Nord comme Turin et Milan, dont les grandes industries ont besoin de main-d'œuvre. De cette manière, des dizaines de milliers de personnes arrachées à leur région d'origine vont s'installer dans des cités-dortoirs à la périphérie des grandes villes, avec tous les problèmes familiaux, économiques et sociaux que cela comporte. Ces problèmes se répercutent naturellement sur la vie politique du pays. Les partis de gauche (qui se trouvent exclus du pouvoir après avoir participé activement à la résistance contre le nazisme, puis à la rédaction de la Constitution) veulent se faire entendre. Rien d'étonnant à ce que la critique sociale, telle qu'elle a pu s'exprimer au théâtre et dans la chanson, ait vite fait d'orienter Roberto Leydi, de même que les autres chercheurs se reconnaissant dans la gauche politique, vers l'étude et la revalorisation des expressions musicales des milieux paysans et du prolétariat urbain, c'est-à-dire des « classes subalternes », comme l'a dit le philosophe Antonio Gramsci. Dans le contexte italien de ces années-là, caractérisé par une opposition âpre entre la Droite et la Gauche, y compris sur le plan syndical et culturel, les chansons provenant des milieux « subalternes » se distinguent par leur forte connotation de protestation et de critique sociale.
- 10 Les lecteurs des *Cahiers de musiques traditionnelles* savent que, dès le XIX^e siècle, ce que l'on nomme communément le « chant populaire » est rapidement attribué aux couches sociales les plus pauvres et marginales (du point de vue de la distribution du pouvoir). A peine alphabétisées, voire illettrées, celles-ci privilégient un mode oral de transmission des récits, de la musique, de la poésie, des légendes, etc.⁷. Au XX^e siècle, dès les années 1950 tout d'abord aux Etats-Unis d'Amérique, puis dans une bonne partie du monde occidental, la gauche politique se voue à la promotion et à la diffusion des formes culturelles propres aux « classes subalternes », partant de la conviction qu'elles expriment (implicitement, mais parfois aussi explicitement) une vision du monde différente qui, par sa simple existence, renvoie à un autre mode d'organisation sociale. L'attitude de la gauche politique se distingue donc fondamentalement de celle des romantiques, qui recherchent dans le monde dit populaire les racines ethniques et spirituelles du peuple entendu comme « nation ». En Italie cependant, comme je l'ai déjà souligné, l'étude de la musique populaire en fonction d'une certaine définition de la culture nationale fait presque entièrement défaut⁸.

- 11 Il s'ensuit que le *folk music revival* se manifeste en Italie à un moment historique marqué par des conflits politiques, sociaux et syndicaux particulièrement virulents. Avec quelques décennies de retard, l'engagement des intellectuels d'inspiration marxiste réalise par la découverte et l'étude de la musique traditionnelle italienne ce que le romantisme n'a su accomplir. Ajoutons que le caractère régional fortement marqué des styles, des formes et des pratiques des musiques traditionnelles de la Péninsule, considéré comme un défaut par les intellectuels du XIX^e siècle (qui étaient mus par le désir d'unification nationale) apparaît comme une richesse aux yeux de ceux qui, au contraire, cherchent à démontrer que les classes marginalisées de la nation possèdent bel et bien leur propre culture – une culture différente selon les régions, comparable à un trésor qu'il s'agit de découvrir et de valoriser. Roberto Leydi est l'un des pionniers les plus actifs et les plus en vue de ce *folk revival* à l'italienne. En tant que tel, il participe assidûment aux travaux des groupes *Nuovo Canzoniere Italiano* (qu'il fonde avec Gianni Bosio en 1962) et *Almanacco Popolare* (créé en 1968). Personne n'est mieux placé que lui pour diriger la publication d'un ouvrage qui retrace et analyse le *folk music revival* italien comme un phénomène complexe (voir Leydi dir. 1972) – ouvrage dont la lecture s'avère peut-être plus intéressante aujourd'hui qu'à l'époque de sa première publication.

Fig. 2: Roberto Leydi en Crète, vers 1983



- 12 Il va de soi que Roberto Leydi n'est pas le seul intellectuel à donner corps et forme au *folk revival*. Mais, parmi les chercheurs de sa génération, il est le seul à savoir faire évoluer son engagement vers une carrière scientifique et universitaire de haut profil. Dans un premier temps, la collecte de chants « populaires » (à contenu politique et social) se propage et s'exprime dans des contributions à des spectacles alternatifs, emblèmes de l'effervescence politique des années 1960. Il s'agit de reprendre des aspects de la culture traditionnelle, des formes de folklore, pour les utiliser en situation moderne, urbaine, en

développant une interprétation qui soit indépendante de leur sens et de leur signification propres. En d'autres termes, il s'agit de ce qu'on appelle parfois le « folklore reconstitué » – expression qui n'est pas à prendre dans un sens péjoratif. Elle renvoie simplement au nouveau besoin de conserver ce patrimoine traditionnel non pas comme s'il s'agissait d'objets de musée, mais plutôt avec l'intention de lui insuffler une nouvelle vie, de lui donner une « seconde existence » (*zweites Dasein*), comme l'a dit Walter Wiora (1959), qui s'inscrit au sein même des formes culturelles dont se nourrissait la société urbaine et industrielle.

- 13 Parmi les spectacles de ce type, on trouve les pièces de théâtre *Milanin Milanon* (Milan, 1962, avec Filippo Crivelli), *Pietà l'è morta* (Parme, 1964, avec Giovanni Pirelli et Filippo Crivelli) et *Sentite buona gente* (Milan, 1967, avec Diego Carpitella et Alberto Negrin). Mais c'est probablement *Bella ciao* (Spoleto, 1964, encore une fois avec Filippo Crivelli et Franco Fortini) qui a le plus grand impact une fois porté sur scène, suscitant disputes, polémiques et, finalement, plaintes pénales lors du *Festival dei due Mondi di Spoleto*, qui venait juste d'être fondé par le compositeur italo-américain Gian Carlo Menotti (l'intitulé de cette pièce dérive d'une chanson traditionnelle, dont surgissent alors de nombreuses variantes, y compris celle qu'Yves Montand intègre à son répertoire). Toutes ces pièces mettent en scène des matériaux dérivés de la culture populaire, que divers chercheurs avaient peu à peu recueillis « sur le terrain ». Il en résulte quelque chose de fondamentalement nouveau, mais aussi de provocateur. Dans ces spectacles, en effet, le public bourgeois de l'époque voit portés sur scène ces chants de la vie paysanne et prolétaire qui, pour la culture officielle de l'époque, ne sont guère dignes d'intérêt. Leur emprise sur la culture italienne d'alors, y compris le scandale provoqué par *Bella Ciao*, est comparable – quoique à une autre échelle – à celle entraînée en 1893 en Amérique par Antonin Dvorak, lorsqu'il affirma que l'avenir musical des Etats-Unis trouvait ses racines dans les chants afro-américains, lesquels, pour les élites culturelles d'alors, de formation purement européenne, n'étaient autre que de la « musique d'esclaves » !
- 14 De l'étude des chants politiques et sociaux à celle de la musique traditionnelle tout court, il n'y a qu'un pas aisément franchi – et irréversible pour ce qui concerne Roberto Leydi. A la suite des travaux d'Alan Lomax (venu faire des recherches en Italie en 1954-55), Leydi est amené à aborder ce qu'on appelle maintenant dans le monde entier l'ethnomusicologie, qui devint rapidement son activité principale. Dans les années 1965-1968, avec le concours du Consiglio Nazionale delle Ricerche, il entreprend la collecte de romances en Italie du Sud. Viennent ensuite de nombreuses recherches portant non seulement sur la musique et les chants populaires italiens, mais aussi sur les traditions musicales d'autres pays européens (France, Grèce, Ecosse et Espagne) et d'Afrique du Nord. Il serait difficile d'évoquer toutes les enquêtes sur le terrain auxquelles il participe directement ou qu'il organise ou coordonne avec l'aide de collègues plus jeunes et d'étudiants et d'ex-étudiants : des paysans des vallées piémontaises aux *mondine* de la vallée du Pô (selon le nom donné aux femmes qui cueillaient le riz), en passant par les artisans méridionaux, s'avancant aussi dans d'autres pays (ici il convient de mentionner en particulier sa contribution à l'étude de la musique de la Grèce). Leydi rassemble ainsi une quantité impressionnante de documents sonores (dont on dresse actuellement l'inventaire) qui alimenteront ses nombreuses publications. Parmi tous ces répertoires étudiés, il est intéressant de relever les aspects spécifiques qu'il choisit de prendre en considération. Parfois le but de sa recherche est d'ordre purement documentaire ; parfois c'est l'examen du processus par lequel se créent les

variantes qui lui importe. A d'autres moments, il vise les questions organologiques, quand il n'étudie pas la chanson italienne, ou encore, comme tout musicologue ferait bien de le faire, le jazz, une des nouveautés les plus en vue du XX^e siècle. En effet, il convient de souligner l'apport de Leydi à une meilleure connaissance du jazz. Avec Pino Maffei, il collabore à l'*Enciclopedia del jazz* (Testino et al. 1953). Il publie une biographie de Sarah Vaughan (Leydi 1961) et prépare l'édition italienne des volumes d'Iain Lang (1950) et de René Chalupt (1964). Il est également rédacteur à la revue *Jazz Hot* dont les couvertures portent des dessins de Max Huber.

Fig. 3: Roberto Leydi, vers la fin des années 1960



- 15 Pour mieux illustrer la portée des intérêts anthropologiques et musicaux de Roberto Leydi, il est utile de s'arrêter à quelques-unes de ses publications les plus connues. Je les ai choisies parmi celles que j'ai lues moi-même au gré de leur parution. Il s'agit d'ouvrages auxquels me lie un rapport affectif dans la mesure où je les ai lus dans ma jeunesse, notamment les toutes premières, qui ont contribué à orienter mes études. On verra que ces publications s'adressent non seulement à des universitaires (les premières datent d'une époque à laquelle Leydi n'aurait peut-être pas encore qu'il allait un jour entreprendre une carrière universitaire), mais aussi à un public plus large (et, en un sens, plus important) de lecteurs avertis. On verra également que tous ces ouvrages apportent quelque chose de nouveau au public en Italie et parfois même au-delà: elles saisissent sur le vif un certain courant culturel se manifestant et s'affirmant dans le monde « réel », pour ainsi dire, et non seulement dans le milieu universitaire.
- 16 La première publication intéressante et significative, à mon sens, remonte à 1958; il s'agit de *Eroi e fuorilegge nella ballata americana*. Dans une ambiance où les Italiens commencent à regarder avidement les westerns hollywoodiens (le fort célèbre *High Noon* avec Gary Cooper sort en 1952), c'est une excellente idée que de mettre en évidence les traces

laissées par l'épopée de l'Ouest et celle de la colonisation dans la chanson populaire. Ainsi donc, ce que les Européens voient sur l'écran évoque un substrat d'histoires et de récits n'appartenant pas seulement aux historiens mais aussi aux gens ordinaires qui se racontent, même en chantant, les péripéties de la vie de leurs pères, grands-pères et arrière-grands-pères. Aux Etats-Unis, la thématique était bien connue, comme en témoigne toute une littérature. Mais tel n'était pas le cas en Italie et en Europe où, jadis comme aujourd'hui, on tend à s'approprier les produits en provenance de l'Amérique sans se rendre compte du terroir dans lequel ils se sont implantés et développés. Je pense que la préparation de ce livre amène Leydi à se familiariser avec la littérature anglo-américaine consacrée au chant populaire et, de là, à élargir sa propre perspective à toutes ces autres traditions qui deviendront l'objet de l'ethnomusicologie.

- 17 C'est en effet dans ces années-là que la connaissance de la littérature anglo-américaine relative à l'anthropologie de la musique revêt une importance cruciale. Rappelons qu'en 1954, à la suite d'un long débat, l'International Folk Music Council (devenu International Council for Traditional Music) adopta une définition de l'expression « folk music » qui sert de référence pendant une décennie⁹. Rappelons également la naissance, en 1955 aux Etats-Unis, de la Society for Ethnomusicology, fondée entre autres par Alan P. Merriam, Bruno Nettl et Mieczyslaw Kolinski, laquelle reprend le flambeau de la Gesellschaft für vergleichende Musikwissenschaft de Berlin qui, elle, remonte à 1930.
- 18 Une deuxième étape significative est représentée par l'ouvrage *Canti sociali italiani* (1963). Il s'agit d'une collection de chants jacobins, républicains, anti-Risorgimento, de protestation post-unitarienne, contre la guerre et le service militaire. Ce répertoire illustre les vraies racines de Roberto Leydi en tant qu'homme de gauche engagé et intéressé par le chant politique, dans la mesure où l'ouvrage en question est préparé en symbiose avec les pièces de théâtre évoquées plus haut, dont il est d'ailleurs contemporain (début des années 1960).
- 19 Citons ensuite *Musica popolare e musica primitiva* (1960). Quelques années auparavant, Bruno Nettl avait publié un ouvrage similaire (Nettl 1956) qui sert probablement de modèle à Leydi. Mais ce dernier n'en fait pas moins un choix significatif, dans la mesure où le contexte culturel italien de l'époque diffère considérablement du contexte américain. Aux Etats-Unis, en effet, l'anthropologie était bien implantée dans les universités, si bien que, à l'instar de la psychanalyse, elle constitue un objet de conversation des milieux cultivés. La publication du livre de Leydi en Italie requiert donc quelque courage : il va tomber du ciel comme un météorite ou un astéroïde ; il vient de loin, pour ainsi dire, amenant un débat et des données factuelles sur des sujets qui, jusque-là, n'avaient suscité aucun intérêt. Il vaut donc la peine de relever que c'est à ce moment-là que Roberto Leydi décide d'attirer l'attention du public italien sur le thème de la « musique primitive » (cette expression tombera toutefois rapidement en désuétude) qu'il relie, de surcroît, à celui de la « musique populaire ». Or, dans la tradition anglo-américaine (qui prend racine en Allemagne, dans l'Ecole de Berlin représentée par von Hornbostel), ces deux champs sont considérés comme fondamentalement distincts. Cela tient notamment au fait que le champ de la « musique populaire » est cultivé par des chercheurs comme Francis James Child, Cecil Sharp et Bertrand H. Bronson qui, contrairement à Franz Boas, George Herzog ou encore Mieczyslaw Kolinski, ne s'intéressent guère aux musiques des cultures « tribales » extra-européennes. En un sens, l'ouvrage de Leydi, qui fut et reste unique dans le panorama européen, signale aux chercheurs italiens qu'il est nécessaire et utile de s'occuper des deux domaines à la fois.

- 20 Il faut absolument mentionner deux autres publications qui confirment le côté sourcier de Leydi pour ce qui est du choix de ses thématiques. Il s'agit du *Dizionario della musica popolare europea*, publié avec Sandra Mantovani en 1970, puis de l'ouvrage *I canti popolari italiani* de 1973, toujours avec Sandra Mantovani, ainsi que la collaboration de Cristina Pederiva. Si ces deux ouvrages revêtent un intérêt certain pour tout chercheur, ils avivent aussi la curiosité du public italien de l'époque, qui est nombreux à vouloir en savoir davantage sur la musique « populaire ». Ce désir plutôt diffus nous renseigne sur la portée du phénomène du *folk revival* en Italie et, partant, sur son emprise sociale. A ce moment-là, en effet, le *revival* italien avait gagné une visibilité presque générale. Même ceux qui ne s'y intéressent pas ou ne se sentent pas concernés n'ont d'autre choix que d'en constater l'existence: journaux, revues, spectacles (souvent, comme nous l'avons vu, co-signés par Roberto Leydi) rendent compte de la vivacité et de l'évolution de ce phénomène dont l'apogée s'étend sur une décennie environ. Les deux volumes en question n'en restent pas moins uniques en leur genre dans le paysage éditorial tant italien qu'européen. Rien de comparable n'a été publié en France, en Allemagne ni en Espagne. Le dictionnaire aborde, par ordre alphabétique pratiquement tout (instruments, formes, pratiques de la musique traditionnelle européenne). Quant au volume sur les chants italiens, il est loin d'être une collection au sens habituel du terme: il s'agit plutôt d'une sélection de morceaux recueillis sur le terrain dans diverses régions d'Italie dont ils représentent bien le style, transcrits en notation musicale et accompagnés de notices explicatives précisant la forme, le genre d'appartenance et les pratiques d'exécution, ainsi que, notamment au sujet des musiques largement improvisées de Sardaigne et de Ligurie, les processus de composition, c'est-à-dire le cadre normatif régissant l'improvisation.
- 21 Je n'ai mentionné jusqu'ici que des publications *sui generis* de Roberto Leydi. Je tiens à y ajouter une autre qui appartient toutefois, par la force des choses, à une tradition, à un courant déjà établi. Je me réfère ici à l'entrée concernant la musique traditionnelle italienne que Leydi rédige pour le *New Grove Dictionary* de 1980 (Leydi 1980). On pourrait même dire que les entrées successives du *Grove* relatives aux musiques traditionnelles de la Péninsule offrent un bon aperçu de l'histoire de l'ethnomusicologie italienne. La première entrée, d'Alfredo Bonaccorsi (1954), se base sur les traces de la musique populaire repérables dans le répertoire italien savant du Moyen Age et de la Renaissance. Nous sommes à l'époque où la grande redécouverte des traditions contemporaines est sur le point de se faire, mais l'auteur ne pouvait pas encore en avoir pris conscience. Vient ensuite l'apport de Diego Carpitella (1961) qui avait contribué de manière significative aux enquêtes d'Alan Lomax en Italie. Carpitella est donc en mesure de décrire et d'expliquer les grandes découvertes faites au cours de ces enquêtes de terrain qui représentent un tournant historique dans l'ethnomusicologie italienne, tout en évoquant ceux parmi les répertoires traditionnels de la Péninsule qui n'étaient connus jusque-là que de manière fragmentaire et superficielle. Vient ensuite l'entrée rédigée par Roberto Leydi en 1980, à un moment où le contexte général s'est considérablement enrichi, entre autres grâce aux recherches qu'il a lui-même réalisées à divers titres ou auxquelles il a contribué d'une manière ou d'une autre. C'est donc une nouvelle image de l'Italie musicale qui ressort de son apport. La plus récente édition du *New Grove* (Magrini 2001) témoigne de l'émergence de nouvelles façons d'étudier et d'analyser la constitution et l'évolution de certains répertoires: de nouvelles approches, de nouvelles méthodes sont mises à l'épreuve en vue de rendre compte d'une réalité fort différente de celle de l'Italie paysanne et rurale de l'après-guerre.

- 22 Avec les deux dernières publications que je tiens à retenir dans mon évocation de l'œuvre de Roberto Leydi, je voudrais illustrer comment ses intérêts ethnomusicologiques lui permettent d'aborder également l'étude des liens entre le monde de la musique traditionnelle et celui de la musique savante et, partant, de « l'histoire de la musique ». A ce propos, son traitement de l'accueil réservé par les milieux populaires au répertoire de l'opéra revêt une importance particulière. Dans diverses études, Leydi démontre que la tradition de l'opéra italien du XIX^e siècle ne se cantonne pas aux milieux citadins fréquentant le théâtre. Bien au contraire, les airs d'opéra circulent également dans les milieux où la musique se transmet oralement, et le répertoire lyrique se répand et se popularise ensuite largement à l'aide des formations d'instruments à vent que l'on retrouve dans presque chaque village, du Nord au Sud de l'Italie, et même grâce à la boîte à musique ornant le salon de la famille de classe moyenne. Plus spécifiquement (cf. Leydi 1988), il aborde l'interrelation entre le milieu de l'oralité et celui de la musique écrite dans une perspective qui diffère fondamentalement de celle du positivisme allemand à la John Meier et Hans Naumann. Ceux-ci parlent, en effet, de *abgesunkenes Kulturgut*, dans le sens de formes culturelles provenant de la culture d'élite, mais déformées par le fait d'être tombées dans les bas-fonds du folklore. Pour sa part, Leydi met en évidence la créativité inhérente à la genèse de ces formes d'emprunt, sans jamais mentionner la *Rezeptionstheorie*¹⁰. On saura difficilement s'il engage ici implicitement une polémique spécifique ou s'il montre simplement, comme semblent le suggérer ses silences à ce sujet, à quel point il refuse d'entrer en matière concernant les modèles théoriques allemands.
- 23 Venons-en maintenant au volume qui, à mon sens, exprime au mieux sa maturité de chercheur: *L'altra musica*, sous-titré *Etnomusicologia, come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (Leydi 1991). A la lecture de ce titre, on pourrait penser qu'il s'agit d'un ouvrage calqué sur le célèbre recueil de Frank Llewellyn Harrison (1973), rassemblant les impressions sur les « musiques autres » livrées par des voyageurs comme Jean de Léry et Jean-Baptiste Du Halde. Mais l'ouvrage de Roberto Leydi relève d'un tout autre ordre. En réalité, il s'agit, du moins en partie, d'une histoire de l'ethnomusicologie abordée du point de vue d'un Européen désireux de réévaluer le rôle de chercheurs comme Tiersot et Brăiloiu, auxquels la littérature ethnomusicologique allemande et anglo-américaine donne peu de place. C'est un ouvrage qui, en outre, exige que l'histoire de l'ethnomusicologie européenne, notamment telle qu'elle s'est développée en France, en Italie et en Europe de l'Est, joue un rôle plus important que ne veulent lui reconnaître les chercheurs de langue allemande et anglaise. L'ouvrage en question contient donc une foule d'informations utiles et pertinentes. Celles-ci sont, en même temps, situées dans une vaste perspective historique, dans une mesure jamais tentée auparavant par Leydi. Par ailleurs, l'ouvrage reconstruit l'histoire de l'ethnomusicologie à l'aide d'événements habituellement relégués au domaine de l'anecdote, par exemple la réaction de Debussy et de Tiersot à la musique indonésienne entendue lors de l'Exposition Universelle de 1889, les voyages de Percy Grainger, les élaborations sur des chants populaires par Brahms, la mélodie chinoise contenue dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, et ainsi de suite. Au gré de ces « anecdotes » émerge non seulement une histoire inédite de l'ethnomusicologie, mais apparaissent aussi toutes les interrogations centrales dont celle-ci a dû s'occuper. Surtout, et ceci est sans doute l'aspect le plus insolite et le plus stimulant de l'ouvrage, Leydi montre comment l'étude des « musiques autres » ne se prête guère à être isolée, mais qu'elle entraîne, par la force des choses, un réexamen de l'esthétique et des modes

d'étude de ce qu'on appelle la filière littéraire ou savante de la musique européenne. En bref: « la tradition écrite comporte aussi sa tradition orale » ! – pour reprendre le titre d'un des chapitres de l'ouvrage en question. *L'altra musica* constitue en définitive un excellent témoignage de la double compétence de l'auteur, tant ethnomusicologique que musicologique: il jette un pont entre l'approche historique et celle de l'anthropologie socioculturelle. En vertu de ses recherches, en dehors de la collaboration qui le liait à certains protagonistes de la musique italienne contemporaine, Roberto Leydi était donc un ethnomusicologue – et il n'y en a pas foule – parfaitement capable de dialoguer sur un pied d'égalité avec les musicologues de formation historique.

Fig. 4: Leydi dans le studio de sa maison de vacances à Orta, 2001-2002



Photo: Nico Staiti

- 24 Du point de vue du Suisse que je suis, habitant du canton du Tessin, je voudrais souligner enfin que la Suisse italienne a largement bénéficié des contributions de Roberto Leydi, non seulement en raison de son intérêt marqué envers la culture des régions alpines, à laquelle il consacra divers textes, mais aussi par sa présence dans les programmes de la Radio Télévision de la Suisse italienne, documentée jusqu'en 1969 et qui devint régulière dès les années 1970. La radio fut pour lui un outil susceptible de faire revivre en direct les témoignages sonores de la culture populaire que le public de la Suisse italienne, avec lui, eut souvent le privilège d'écouter en primeur. Quelques mois avant sa mort, Roberto Leydi décida de léguer au canton du Tessin, et notamment au Centro di dialettologia ed etnografia (CDE) ayant son siège à Bellinzone, son extraordinaire collection de matériaux concernant la musique et la culture populaires. Il s'agit d'un legs important, comprenant quelque 650 instruments de musique, six mille ouvrages d'intérêt ethnographique et musicologique (en plus de deux mille documents sur papier), dix mille disques et CD, ainsi que 1400 bandes magnétiques (leur nombre exact n'a pas encore été établi) qui témoignent de plus de trois mille missions de terrain. Il incombe donc maintenant au canton du Tessin, non seulement de préserver le souvenir de Roberto Leydi, mais encore et surtout de mettre en valeur les matériaux légués en les rendant accessibles à des chercheurs suisses, italiens ou venant d'autres pays. Ce sera la meilleure façon de

démontrer tangiblement la reconnaissance que nous lui devons pour avoir fait de la Suisse italienne une sorte de seconde patrie.

- 25 Avant de conclure, je voudrais rappeler un dernier aspect qui rend plus fascinante encore la personnalité de Roberto Leydi: c'est que ce journaliste, critique musical, auteur de textes dramatiques, parolier et professeur d'université n'avait en réalité pas les habituels titres académiques que nous avons obligatoirement presque tous, de nos jours... Je pense que si on lui avait demandé: « mais comment est-ce possible ? », il nous aurait probablement donné la même réponse que celle attribuée à Benedetto Croce lorsqu'on lui demanda pourquoi il n'était pas licencié en philosophie: « Je n'ai pas eu le temps ! » Cela montre bien que ceux qui sont dotés d'une motivation et d'un talent exceptionnels n'ont souvent pas besoin d'aller à l'école, car ils sont leurs propres maîtres. Roberto Leydi fut son propre maître, en même temps que celui de nombreux autres. Dans le cours de sa vie, il cumula en fait plus d'une carrière, comme on l'a vu. On songe ici au grand satiriste viennois Karl Kraus et à son affirmation péremptoire: « on ne vit qu'une fois ! ». Mais Kraus n'aurait guère pu l'appliquer à Roberto Leydi qui vécut bel et bien plusieurs fois. En souvenir d'un homme ayant eu plusieurs vies, on laissera le dernier mot au grand théoricien de la musique Gioseffo Zarlino, qui conclut ses célèbres *Istituzioni Harmoniche* de 1558 par cette phrase: « *Assai cose si potrebbe dire oltre di queste !* » (« Il y aurait encore tant de choses à dire ! »).

BIBLIOGRAPHIE

AGAMENNONE Maurizio, 1991, « Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 229-238.

BARBLAN Guglielmo, 1941, *Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale Italiana*. Napoli: Edizioni della Triennale d'Oltremare.

BLACKING John, 1987, *A Commonsense View of All Music: Reflexions on Percy Grainger's Writings on Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

BONACCORSI Alfredo, 1954, « Folk music (Italian) ». In Eric Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, London: Macmillan & Co., vol. VI: 299-304.

CARAVAGLIOS Cesare, 1938, *Saggi di Folklore*. Napoli: Editrice Rispoli Anonima.

CARPITELLA Diego, 1961, « Folk music (Italian) », in E. Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition. London: Macmillan & Co., Supplementary Volume: 135-154.

CHALUPT René, 1964, *La vita appassionata di Gershwin*. Milano: Nuova Accademia.

HARRISON Frank Llewellyn, 1973, *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam: Frits Knuf.

KARPELES Maud, 1955, « Definition of Folk Music »; « Resolutions ». *Journal of the International Folk Music Council* VII: 6-7, 23.

LANG Iain, 1950, *Il jazz*. Milan: Mondadori.

- LEYDI Roberto, 1961, *Sarah Vaughan*. Milano: Ricordi. Collection Kings of Jazz.
- LUCIANI Sebastiano Arturo, 1939, « Musica araba». *Il Mediterraneo* IX (1), 7 janvier 1939: 11.
- MAGRINI Tullia, 2001, « Italy (Traditional music)», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII. London: Macmillan Publishers: 664-680.
- NETTL Bruno, 1956, *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- NIGRA Costantino, 1957, *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Einaudi (éd. orig. 1888).
- POMMER Josef, 1919, *Das deutsche Volkslied*, XIV(1913), 99.
- SORCE-KELLER Marcello, 2003, « Musica popolare, teatro d'opera e unità d'Italia». In *Cultura italiana e impegno civile* (sous la dir. de R. Castagnola et E. Rigotti). Lugano: Giampiero Casagrande: 93-116.
- TESTONI Giancarlo, Arrigo POLILLO, Giuseppe BARAZZETTA, 1953, *Enciclopedia del jazz*. Milan: Messaggerie Musicali.
- WIORA Walter, 1959, « Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein». In W. Wiora, *Das Volkslied*. Kassel: Bärenreiter.

Bibliographie et discographie sélectives de Roberto Leydi

Roberto Leydi est l'auteur de nombreuses publications: ouvrages, essais, articles de journaux, préfaces d'entretiens télévisés et commentaires de productions discographiques à caractère scientifique. Dresser une liste complète de ses publications s'avère donc non seulement difficile, mais carrément impossible, car il n'existe pas d'inventaire exhaustif de ses travaux. Mais la bibliographie sélective ci-dessous suffit probablement à donner une idée de ses divers champs d'intérêt, d'autant plus qu'elle contient les écrits ayant bénéficié d'une large diffusion et ayant exercé un impact dans le monde de la culture.

Bibliographie

- 1958 *Eroi e fuorilegge nella ballata americana*. Milano: Ricordi.
- 1960 *Musica popolare e musica primitiva*. Torino: Eri.
- 1961 *La musica dei primitivi. Manuale di etnologia musicale*. Milano: Il Saggiatore.
- 1962 « Precisazioni su 'Mahagonny' e altre questioni a proposito di Kurt Weill », *Rassegna Musicale* XXXII: 195-209.
- 1963 *Canti sociali italiani*. Milano: Ed. Avanti.
- 1970 (con S. Mantovani) *Dizionario della musica popolare europea*. Milano: Bompiani.
- 1972 (a cura di) *Il Folk music revival*. Palermo: Sellerio.
- 1973 (con S. Mantovani and C. Pederiva) *Canti popolari italiani*. Milano: Mondadori.
- 1974 (a cura di) *Bergamo e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia*. Milano: Quaderni di documentazione regionale della rivista *Cronache della Regione Lombardia* (con contributi di R. Leydi, A. Fumagalli, L. Ebalginelli, P. Ghidoli, I. Sordi, B. Foppolo, G. Sanga).

- 1976 (con B. Pianta, a cura di) *Brescia e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia 2*. Milano: Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, I. Sordi, B. Pianta, S. Fontana, P. Ghidoli, F. Romano, S. Fontana, S. Poni, G. Sanga, T. Saffioti).
- 1977 « Appunti per lo studio della ballata popolare in Piemonte». *Ricerche musicali*: 82-118.
- 1978 (con G. Sanga, a cura di) *Como e il suo territorio. Mondo Popolare in Lombardia 4*. Milano: Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, C. Melazzi, I. Sordi, E. Silvestrini, P. Sassu, G.B. Gianola, G. Sanga, G. Bertolotti, F. Bralla, C. Butti, T. Saffioti).
- 1979 (con Guido Bertolotti, a cura di) *Cremona e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia*. Milano: Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, G. Bertolotti, G. Reina, S. Spini, S. Mantovani, G. Ferrari, R. Sacconi, S. Talamazzini, G. Genesi, G. Sanga).
- 1980 « Italy (Folk music)», in Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IX. London: Macmillan Publishers: 382-392.
- 1983 *Musica popolare a Creta*. Milano: Ricordi.
- 1985 (con Febo Guizzi) *Le zampogne in Italia*. Milano: Ricordi.
- 1987 « Musica e musiche della tradizione alpina», in Alberto Colzani, (ed.): *Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino: Atti del convegno di Studi sul tema 'Cultura popolare dell'arco alpino'*. Montagnola, 29 giugno 1985. Lugano: Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana: 21-38.
- 1988 « Diffusione e volgarizzazione», in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di): *Storia dell'opera italiana*, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino: EDT: 301-448.
- 1990 *Canti e musiche popolari italiane*. Milano: Electa.
- 1991 *L'altra musica*, Milano: Giunti-Ricordi.
- 1993 « Italy», in H. Myers (ed.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. London: 125-9.
- 1995 *Cante bergera: la ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*. Vigevano.
- 1996 (a cura di) *Guida alla musica popolare in Italia – Forme e strutture*. Lucca: Libreria musicale italiana (con contributi di R. Leydi, T. Magrini, I. Macchiarella, P. Staro, N. Staiti).
- 1996 (con F. Guizzi) *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana 1881-1911*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, Edizione Alia Musica.
- 1998 (a cura di) *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di Leone Sinigaglia* (con la collaborazione di Lidia Benone, Elena Bergomi e Ignazio Macchiarella). Vigevano: Diakronia.
- 2002 (a cura di) *Leo Levi: Canti tradizionali e tradizioni liturgiche - Ricerche e studi sulle tradizioni musicali ebraiche e sui loro rapporti con il canto cristiano 1954-1971*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Discographie¹¹

- s.d. (a cura di, con B. Pianta) *La zampogna. Irlanda, Scozia, Bretagna, Galizia*. Albatros.
- 1973 (a cura di, con B. Pianta) *La zampogna in Italia e le launeddas*. Albatros VPA 8149.
- 1975 (a cura di, con F. Crivelli) *Le canzoni di Bella Ciao*. Dischi del Sole.
- (a cura di) *Bergamo e il suo territorio*. Albatros VPA 8222 RL.
- (a cura di) *Brescia e il suo territorio*. Albatros VPA 8223 RL.
- 1976 (a cura di) *Como e il suo territorio*. Albatros VPA 8299 RL.

- 1977 (a cura di, con G. Mezzani) *I cantastorie di Pavia*. Albatros VPA 8341 RL.
- 1978 (a cura di, con Alberto Fumagalli) *Montanari in Val Brembana. Il gruppo di Santa Croce*. Albatros VPA 8428 RL.
- 1980 (a cura di, con Febo Guizzi) *Zampogne, Italia, 1*. Albatros VPA 8472.
- 1981 (a cura di, con Febo Guizzi) *Zampogne, Italia, 2*. Albatros VPA 8482.
- (a cura di) *Italia volume 1: I balli, gli strumenti, i canti religiosi*. Albatros.
- (a cura di) *Italia volume 2: La canzone narrativa, lo spettacolo popolare*. Albatros.
- (a cura di) *Italia volume 3: Il canto lirico e satirico, la polivocalità*. Albatros.
- (a cura di, con Franco Coggiola) *Il cavaliere crudele. La ballata popolare in Piemonte e la sua diffusione nell'Italia settentrionale e centrale*. Dischi del Sole.
- 1984 (a cura di, con P. Sassu) *Efisia Melis (Launeddas)* [reissue of commercial 78 rpm records Grammofono/ La Voce del Padrone, 1930-1937]. Albatros VPA 848 [aussi CD Silex].
- 1988 (a cura di, con P. Arcangeli, R. Morelli, P. Sassu, C. Oltolina) *Canti liturgici di tradizione orale* [coffret de quatre disques] Albatros ALB 21.
- 1995 (a cura di) *Zampogne - Italian bag-pipes: Latium, Molise, Campanie, Basilicate, Calabre et Sicile*. Silex Y225111.
- 1997 (a cura di, con Sandra Mantovani) *Donne della Pianura del Po*. Audivis Ethnic B 6846.
- 2000 (a cura di, con Tullia Magrini) *Vocal Music in Crete*. CD with booklet, Smithsonian-Folkways SFW 40437.

NOTES

1. Traduit de l'italien par Isabelle Schulte-Tenckhoff.
2. En Italie, comme dans les autres pays de l'Europe méditerranéenne, l'expression « musicologie comparée » ne s'est pas généralisée, étant donné que l'intérêt des chercheurs portait avant tout sur la musique traditionnelle de leur propre pays plutôt que sur l'étude comparative des musiques du monde. On disait donc plutôt « folklore musical », « ethnophonie » et, bien sûr, « musique populaire ».
3. Sur Diego Carpitella, voir notamment l'entretien avec Maurizio Agamennone publié en hommage peu après son décès (Agamennone 1991).
4. Ces documents sont aisément accessibles grâce à la publication de disques qui, d'ailleurs, sont mieux commercialisés en Italie que dans d'autres pays européens. En fait, Roberto Leydi est à l'origine de deux collections discographiques dont chacune représente une encyclopédie sonore unique de la musique populaire de l'Italie et d'ailleurs. La première, *Dischi del Sole*, est publiée par les éditions Bella Ciao et l'Institut Ernesto de Martino, la seconde, *Albatros*, par les éditions Sciascia. Cette dernière collection réunit quelque deux cents disques répartis en plusieurs séries: « Documenti originali del folklore musicale europeo », « Documenti originali della musica etnica del mondo », « Usa Folk & Blues », « Folk revival » et « Ricerche etnomusicologiche - Archivio sonoro » (Università degli studi di Bologna - Dams). Les disques sont accompagnés chacun d'un texte de présentation détaillé et, le plus souvent, de diverses illustrations comprenant exemples musicaux, traductions de paroles, notes explicatives et bibliographie.
5. Il y a quelques exceptions. C'est le cas de Cesare Caravaglios (cf. Caravaglios 1938, dont le chapitre V est entièrement consacré aux instruments utilisés dans les pays colonisés par l'Italie). Mentionnons également la brève étude d'un musicologue qui, par la suite, allait cependant

travailler sur tout-à-fait autre chose (Barblan 1941). A part cela, les auteurs des quelques articles parus dans des journaux ou des revues ne sont pas véritablement en mesure d'aborder méthodiquement l'étude des musiques extra-européennes; l'un des textes les plus intéressants dans le domaine est le fait du musicien et critique Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950) (voir Luciani 1939).

6. Simultanément, un laboratoire du même type est né en France sous la direction de Pierre Schaeffer; un autre en Allemagne, à Cologne, dirigé par Herbert Eimert et Karlheinz Stockhausen. A Gravesano, au Tessin, il existait un autre studio fondé par Hermann Scherchen, consacré à l'étude des problèmes de l'acoustique musicale plutôt qu'à la production de musique électronique.

7. Josef Pommer, l'un des premiers et principaux chercheurs ayant étudié le chant populaire en Autriche, l'a exprimé ainsi: « Unter Volkslied im strengen eigentlichen Sinn versteht man Lieder, welche im Volke, das heisst in dessen unteren und mittleren Schichten ersonnen worden sind und in diesen Schichten (meist im Chore) auswendig (nicht nach Noten) gesungen werden oder doch in früher Zeit gesungen wurden » (Pommer 1913: 99). Des années plus tard, John Blacking reprend cette idée en la contextualisant d'un point de vue historico-culturel. D'après lui, la *folk music* est le produit « of bourgeois ideology, which arose from a particular European form of the capitalist mode of production: the cultures and ethnic identity of communities of peasant producers had been besieged by the exploitation of labour and the mass exodus from the rural areas to new industrial centres. As the power of the urban proletariat grew, so did the nostalgia of the bourgeoisie for the disappearing countryside and ways of country people. It was in this context that the science of folklore was born » (Blacking 1987:134).

8. Le romantisme arrive d'ailleurs tardivement en Italie, et sous une forme fort différente de celle que ce mouvement poétique, philosophique et littéraire connut en Allemagne.

9. « Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are:(i)continuity which links the present with the past;(ii)variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and(iii)selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives.The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten living tradition of a community. The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character » (Karpeles 1955).

10. Franz Magnus Boehme (1827-1898) met en évidence une sorte de cycle rétroactif reliant le milieu de la tradition écrite à celui de la tradition orale: pour lui, « la vraie musique populaire » (ne lui tenons pas rigueur de sa terminologie romantique !) précède la musique savante; mais une fois que la société se dote d'une tradition écrite, celle-ci donnerait lieu à des chansons populaires calquées sur la musique savante (*volkstümliche Lieder*). Plus tard encore, il reviendrait au « peuple » (la strate la moins cultivée de la société) d'assimiler progressivement la musique savante, jusqu'à la disparition de la musique traditionnelle. Boehme y voit un processus de type thèse-antithèse-synthèse, lequel reflète dans le monde du folklore une version prosaïque de l'idée de la « mort de l'art », dont les plus récents défenseurs considèrent les moyens de communication de masse comme de simples agents d'homogénéisation culturelle. De toute manière, en Allemagne, le caractère manifeste des phénomènes d'oralisation amène les folkloristes de l'école positiviste, protagonistes de la *Rezeptionstheorie* (en tout premier lieu John Meier et Hans Naumann), à ne voir dans la *Volksmusik* que du *gesunkenes Kulturgut* provenant de la culture d'élite. D'après eux, on constate une sorte de « chute » ou d'« effondrement » (si l'on traduit littéralement l'expression allemande) allant de pair avec une distorsion ou une

dégradation considérable, fruit du *zersingen*, c'est-à-dire de l'usure entraînée par le fait de chanter et de chanter encore sans référence à la page écrite. Pour leur part, les folkloristes anglais parlent de *wearing-down*, terme par lequel ils désignent un processus bien différent de celui désigné par l'expression *core-reduction*, signifiant qu'à la suite de nombreuses interprétations, une romance se réduit à son noyau dramatique essentiel. Quant au processus du *zersingen*, « user en chantant », il faut bien sûr distinguer entre mélodie et paroles, étant donné que l'un des partisans de la *Rezeptionstheorie*, E. Hoffmann-Kreyer, se réfère spécifiquement au texte (la déformation des expressions littéraires dans le texte rendant la théorie plausible, en tout cas à ce sujet). Hoffmann-Kreyer n'a d'ailleurs pas hésité à affirmer que le peuple ne crée pas, qu'il ne fait que re-crée (« Das Volk produziert nicht, es reproduziert nur »), soulignant ainsi que les classes sociales illettrées sont fondamentalement non créatives. Or, la *Rezeptionstheorie* ne tient pas compte du fait que la réception n'est pas un fait passif et mécanique, mais, bien au contraire, un processus sélectif dans lequel le goût, le sens de la forme et l'attitude générale face à l'art s'exercent de manière créative. Le prétendu *zersingen* n'est donc que l'expression manifeste d'un processus qui, par la force des choses, remodèle un produit musical de provenance étrangère qui, une fois métamorphosé, devrait pouvoir coexister de bon droit avec les formes culturelles qui font partie depuis quelque temps déjà de la tradition d'accueil. Quoi qu'il en soit, les régions de langue allemande ne sont pas les seules à avoir connu des phénomènes manifestes d'oralisation, tant est si vrai que Rodney Gallop, pour ne citer qu'un seul chercheur ayant travaillé ailleurs en Europe, croyait la *Rezeptionstheorie* en mesure d'expliquer nombre d'aspects du folklore musical français, grec ou basque.

11. Je remercie Emiliano Migliorini, de l'Association EtnoStudi de Milan, pour m'avoir aidé à compiler cette discographie.